

文化转向与戏剧转型——浅析新时期中国戏剧嬗变的文化背景

李伟

《中华艺术论丛》第七辑，同济大学出版社 2007 年 8 月版

—

内容摘要：中国新时期以来在文化价值取向上呈现出两种态势：1980 年代的“走向世界”与 1990 年代的“回归传统”。而进入 21 世纪以来，这两种态势此消彼长，呈现出十分暧昧的状态。这些都在戏剧舞台上有着生动地体现。本文以具体的戏剧现象为例分析了新时期戏剧嬗变的文化背景，并尝试着表达了对中国文化未来出路的一点看法。

关键词：文化价值取向 走向世界 回归传统 戏剧嬗变

戏剧是文化的重要表现形态。一个时代的文化思潮深刻地影响着这个时代的戏剧面貌，从一个时代的戏剧面貌里也折射着这个时代的文化特征。从 1980 年代到 1990 年代，整个中国的文化价值取向发生了巨大而深刻的变化，这种变化极大地影响着当前的戏剧创作，而我们也可以从戏剧舞台面貌的嬗变中清楚地感受到这种文化转向的轨迹。

—

本文用八个字来概括这种变化的总体特征。笔者以为，如果说 1980 年代的文化价值取向是“走向世界”，那么 1990 年代则是“回归传统”。这个概括是取其大端，说其总体的价值选择，其具体内容其实是丰富而复杂的。如，“走向世界”并不排斥“整理国故”，只是这种整理更多地表现为一种沉重的反思。“回归传统”也并不是说不引进西学，而是这些引进的西学其主流正好是和文化传统形成合谋的“后现代主义”。

1980 年代被思想界认为是中国 20 世纪继五四以来的第二个启蒙时期。在改革开放政策的指引下，中国人再次如饥似渴地放眼世界，热情地拥抱海洋文明。各种西方思潮接踵而至、此伏彼起，文化热、美学热，一浪高过一浪。尽管也不时有“清理精神污染”、“反对资产阶级自由化”之类文革左倾流毒的

干扰、阻挠，但思想解放的洪流总是能冲破这些阻力，向着民主自由的方向高歌猛进。所以，在相对贫乏的物质生活条件下，人们却能尽可能地融会所有的知识，来反思中国的文化，探索中国的未来。正是在这种背景下，诞生了对中国文化进行了深刻反思的力作《曹操与杨修》。《曹操与杨修》探讨了几千年来中国历史文化语境中普遍存在的权势者与知识分子之间的关系问题，并对其中的深层的文化人格根源进行了挖掘，表现出作者对历史与现实的深刻反思与理性批判。所以它不仅引起了当时从“文革”中过来的知识分子的深切共鸣，而且在今天乃至今后强调“人才战略”的中国都有广泛的现实针对性。该剧上演后，被誉为“近十年来京剧艺术探索的重大收获”、“京剧新剧目创作新时期的开始”的里程碑式的作品。这当然是该剧剧组努力的结果，是话剧与京剧优势杂交的产物，但更是整个 1980 年代思想解放运动的产物。

1990 年代以来，由于人所共知的原因，整个社会的文化走向在一种强力的干预下发生逆转，知识界思想界发生明显分化。知识分子或者是回到书斋，埋首故纸堆；或者是下海经商，追逐黄金梦。社会上重又弥漫“读书无用论”。人们也不再热血沸腾地关心政治、关注现实。斯文扫地，物欲横流，文过饰非，乡愿盛行，知识界出现了所谓“思想淡出，学术淡入”的局面。人文精神不复存在，狭隘民族主义甚嚣尘上。“走向世界”的思潮遭受重创，成了部分坚守者心中的潜流。1980 年代思想解放运动的成果悄然流失。在这种背景下，于是就有了隔靴搔痒、“小骂大帮忙”的《贞观盛事》。它告诉我们：所谓的“盛世”也充满许多隐患，但只要有明君、清官、诤吏、良民，实行德政，我们这个社会就没有什么问题不可以解决了。显然，这是一个为王权文化贴金的戏，它有着深厚的现实土壤，却没有深刻的现实针对性。历史的经验已经反复告诉我们，人治社会有诸多弊端，解决这些弊端只能依靠健全而有效的制度，因此我们正努力建设一个法治社会。但在这样一个现实语境之下，我们的剧作家没有把他们的笔触伸向对人治社会弊端的揭示，反而转向对它的温情脉脉地讴歌，这岂不是“逆（世界）潮流而动”么？这个戏表面上看和《曹操与杨修》没有区别——导演、编剧一应俱全，灯光舞美一个不少，话剧京剧一为我用——但恰恰缺失了《曹操与杨修》的“主心骨”和“灵魂”——敏锐地感应时代脉搏、准确地诊断时代病症、深刻地挖掘文化病根的现代精神。相反地，它是“揣度圣意”的结果，恰好符合“以德治国”的政治宣传需要。《贞观盛

事》的出现，说明 1980 年代再次确认的现代精神还处于一种不自觉状态，文化启蒙的成果完全有流失的危险。

二

如果说，中国 20 世纪最后 20 年的社会发展实践，形成了两种不同的文化价值取向，那就是 1980 年代的“走向世界”的取向和 1990 年代的“回归传统”的取向。那么，进入 21 世纪，特别是 2003 年以来，中国文化的走向开始进入一个非常暧昧的时期。这主要表现在主流意识形态一方面提倡传统文化、弘扬民族精神，却对这种民族精神、传统文化的内涵语焉不详，对其本质避重就轻，对其危害缺乏反思，从而导致了以狭隘的民族主义来抵抗普世价值和世界潮流。另一方面，它又不能公然否定五四，否认现代共和政体所必然内涵的民主自由理念，所以只能以歪曲、割裂或回避五四精神的方式维持现状。以刚刚过去的 2004 年为例，高层提出“向传统文化汲取执政经验”之说开宗明义，级别甚高的官方祭孔隆重威仪，排外色彩甚浓的《甲申文化宣言》闪亮登台，盲目崇古的民间“读经”运动悄然兴起，就是明证。在一个年度里即出现如此多的文化复旧现象，绝非偶然。而文化思潮上的这种价值迷雾，也生动地在戏剧舞台上得到了体现。有几个戏剧现象值得玩味。

1，《赵氏孤儿》现象：进退两难的文化步履

被王国维誉为“列之于世界大悲剧中，亦无愧色”的元代杂剧《赵氏孤儿》，因为曾被法国文豪伏尔泰改编过，所以一下子在“中法文化年”中被炒得沸沸扬扬。戏剧界从 2003 年到 2005 年竟连续推出了四种不同的版本。这四个版本当然是各自努力出新，综观这种努力的结果，我们可以看出当前文化的某种状态。

纪君祥的原著弘扬忠义精神、突出复仇主题有其明显的现实指向，那就是，面对元蒙少数民族入主中原、汉族文化惨遭破坏的情势，他要号召天下所有有文化良知的赵宋遗民奋起捍卫处于倒悬之中的文化血脉。所以该剧之中“赵氏孤儿”不仅仅是赵宋王朝的隐喻，更是文化血脉的象征。而忠义之士仅为一忠良之后前仆后继正体现了深受南宋理学影响的士人所应有的舍生取义的精神风貌，孤儿长大以后必然要复仇也反映了当时南宋遗民的普遍心态。

今天我们来改编这个题材当然就必须重新审视忠义精神和复仇主题这两个核心问题，而对这两个问题的回答必然折射着我们的文化态度。林兆华和田沁鑫的两个话剧版是力求解构、颠覆、创新的。林版强调了“春秋无义战”，赵家和屠岸家都只是权力斗争中的对手而已，本无所谓忠奸善恶之别，这样，程婴等的救孤行动就失去了“公益”价值，而最多只有“私谊”存焉，但“私谊”是不可能激起人们强烈的献身精神、让一个一个英雄前仆后继的。所以林版的内在张力是不够的。它在解构“忠义”话语的同时也就消解了“复仇”的意义。最后，孤儿当然是不复仇了：“你们死那么多人，跟我有什么关系？”一副无赖的口吻。田版则强调了“孤儿”之“孤”：孤苦无依，漂泊不定，无家可归。他知道了自己的身世后，在血亲和养亲之间无所适从，最后索性选择了逃避、逃避了选择。两个父亲老病而死之后，“从此，我是一个孤儿”，这正揭示了全球化语境下现代中国人文化身份的模糊和价值取向的失重。应该说，这种探索是有意义的，但又是失败的。因为在现实的文化语境下，这两种解构和重构都是浅薄的和不负责任的。在现实社会中，我们若不分善恶实际上就纵容了恶，不辨是非实际上就支持了非，身份模糊就正好成了放弃责任的最佳理由，价值失重正好肆无忌惮地为所欲为，这都是不可取的。它虽然代表了某种倾向，但这种倾向缺乏历史感，无法代表理性的中国人在这个时代里应有的一种文化选择，因而也就无法引起人们的深刻共鸣。

两个戏曲版恰好相反，都维护了传统的价值。豫剧版突出了“忠义”价值，把程婴所代表的这种传统美德推向了极至，并且从情节设计、唱词处理、情绪铺陈、细节安排等各个环节进一步赋予其舞台上的合理性，把观众带进了800年前的那个人伦世界。最后程婴在大功告成之际，还是死在了屠岸贾的刀下，进一步强化了忠义与邪恶的对立。“忠义”价值固然是一种美德，然而，“皮之不存，毛将焉附”，如果没有一个法治成熟的社会环境作依托，那也充其量不过是一个“中看不中用”却有麻醉人的功效的海市蜃楼罢了，它只能成为我们避世的遐想，而绝不能把它当作救世的良方。这个《程婴救孤》的版本在第七届中国艺术节上获得了很高的评价，在评委会上一致通过获得艺术节最高奖。但这也正好说明了当今文化保守主义思潮之盛，折射出人们想在传统的价值体系中获得庇护、寻求慰藉的心理。越剧版强调的是另一种传统精神：仁心恕道。该剧前半部强调程婴被卷入这场血腥的灾难，并非出于一种“忠

义”，而仅仅是因为他作为一个医生，对生命有一种恻隐之心，最后又出于对全国婴儿的恻隐，在一个生命与千百个生命之间权衡利弊而做出了一种舍小家顾大家的无奈选择。这种恻隐之心最后又发展为“冤冤相报何时了”的觉悟，本该最想杀害屠岸贾的人，最后却下不了手，“一段快意恩仇事，何须刀剑又血腥？”正所谓“己所不欲，勿施于人”的“仁心恕道”是也。这不正是我们今天倡导的解决各种争端的良方吗？但同样地，这种良方决不应该仅仅是一种口头的道义，更应该是一种制度的现实，否则，它只会让好人吃亏、坏蛋逍遥，终究也拯救不了世道人心。我们中华民族的历史难道不是反复在证明这一点吗？

传统的“忠义”价值、“复仇”意识、“仁心恕道”之类，我们应该如何取舍？这是《赵氏孤儿》的当代改编所需要回答的问题。而在现有的四个改编本中，创新或者守旧的种种努力，也许都可以自圆其说，但一落实到现实层面，就难免显得苍白无力。于是我们看到了一种进退两难的窘境：创新，创新不了；守旧，守旧不成。这应该说正是当前文化取向的困境在戏剧上的表现。

2，《立秋》现象：回避现实的矛盾设置

《立秋》无疑是近年来我国原创话剧的一部力作，但是笔者不无遗憾地发现，这部以晋商的现代转型为题材、有着浓厚历史感的戏剧作品，存在着一个致命的缺陷，那就是：由于对戏剧主要矛盾的认识存在着偏差，从而导致矛盾发展方向的转移，最后整出戏给人以明显的前后断裂之感。而这种缺陷之所以发生，决不是由于编剧的技巧不够高明，而在于编导不敢直面现实，也反映了他们的文化价值取向上的游移。

总体上看，该剧要展示的是社会大转型中传统与现实的矛盾，这一点问题不大。可是，当这个抽象的矛盾落实到三个具体的矛盾（即作为故事主线的“银行派”和“票号派”的矛盾以及作为副线的儿女姻缘上守旧与从新的矛盾、子女志业上遵从父愿还是顺遂己意的矛盾）中时，问题便出现了。副线处理得很好，主要问题出在主线上。

戏一开场，我们便被告知，称雄商界数百年的晋商丰德票号面临着前所未有的巨大危机，危机的根源在于时局动荡和西式银行的竞争。如何应对这艰难时世，是主人公丰德票号总经理马洪翰所要面对的主要问题。国家动荡与个体生存，也就成了戏剧的矛盾所在。马洪翰想到的当然是用传统的办法来支撑危

局，所以他领诵祖训，呼唤能“守四方”的猛士，以信义安抚失守天津的票号经理，包括对家庭事务也坚决捍卫传统的规矩。而他所信赖倚重的、从北京赶回来议事的副总经理许凌翔却坚决主张以加入国家银行的办法来保全实力、化解危难。这对导致兄弟失和、票号瓦解的矛盾在剧中被铺陈得剑拔弩张、有声有势。

然而这对矛盾却由于其并不具有扎实的合理性而给人以虚张声势之感。从后面的情况来看，最后把丰德票号推向灾难的深渊的并不是票号自身的管理上的问题，而是政局不稳所致：政府的频繁更替导致国内外的重大款项均无着落！而带着国家银行理念回来的许凌翔也没有讲出一个加入国家银行必然会消除危机的理由来，反而被马洪翰的疑虑所问倒：以前搞的“户部银行”、“大清银行”有名无实，这次“袁大总统，我信不过他！”许说要“先把袁世凯抛在一边”，来谈银行与票号的优劣。马则认为“国家银行是大，有优势，可福祸相倚，人心不古，中国的事太复杂。”可见，马洪翰实在是老成持业、目光深邃。他不是没有考虑过参加国家银行，他并不是简单地拒绝、一味地排斥银行“制度”，而是对银行的“国家”性质深表怀疑；而许凌翔则幼稚地认为，只要参加“国家”银行，便可绝处逢生。他没有想到，在一个政局不稳、强权当道的情况下，所谓加入国家银行不过是把本属个人的钱拿来满足专制政府的花销罢了。

所以，马洪翰和许凌翔之间并不存在所谓改革的“银行派”与保守的“票号派”之间的尖锐矛盾，而是存在着一个“丰德”（私有）和“国家”（公有）之间的矛盾。如果下面沿着后一种矛盾开掘下去，无疑是对开场时国家动荡与个体生存的矛盾的继续展开，也将是对主题的一次深化。但我们看到的是，在随后的第三幕“股东议事”中，该剧却着力渲染前一种矛盾，回避了后一种矛盾，于是把马洪翰写成了一个顽固保守、刚愎自用之辈，而许凌翔则成了开拓进取、领导潮流之人。这样的人物塑造未免有简单化、概念化之嫌。这样也把“丰德票号”（传统）和“国家银行”（现代）之间的矛盾表面化和绝对化，而没有想到可能还有一条“丰德银行”的道路存在。这是不利于主题的深化的。须知，传统是有可能在一定的条件下实现稳妥的现代转型的。而我们恰恰容易用简单对立的方式解决这么一个复杂的问题。事实上，该剧看似严重

对立的矛盾实则并不那么对立，越是吵得闹哄哄、吹胡子瞪眼，就越是让人觉得虚张声势。

既然矛盾的发展不是建立在十分严密的逻辑基础上，那么，矛盾的解决就必然难以自圆其说。到了第三幕之后，银行派和票号派的矛盾就没有再继续发展。到了第六幕挤兑风潮来临之际，中心问题转移到了要不要维护丰德的“诚信”问题了。非常清楚，丰德票号所面对的矛盾还是政局不稳所带来的问题（政府赖帐、外款被扣），而不是票号没有引进银行制度的问题；他们所用来解决危机的办法也依然是同行仗义、兄弟恩情和祖宗荫护，而不是他们对客户的“诚信”。“诚信”当然是要维护的，银行派也从来不否定这一点。“诚信”当然是一种美德，但在国运衰微之际，仅靠美德解决不了任何问题。“诚信”最终只能靠祖宗的家底来维系。

“银行派”和“票号派”的矛盾终于只好草草收场。所以尽管最后马许二人共同维护丰德的“诚信”，但并不能说明他们在观念上的分歧已经弥合，戏剧矛盾已经圆满地解决。相反，两人矛盾的解决不是相互征服的结果，而是外在的力量干预的结果（老太太一声令下：“丰德不能没有凌翔，你得把他请回来！”）。这不禁让人想起《小二黑结婚》里矛盾的最后裁决者——区长或者《婚姻法》来了。显然，这样的解决方案是不具有戏剧性的力量的。最后，我们不知道该剧究竟是要说票号派所代表的“诚信”价值重要呢，还是想说银行派胜利了，仿佛是两边都被老太太各打了一巴掌，然后收场了。

戏剧的矛盾设置就好比是挖坑，而矛盾的解决就好比是填坑。只有把坑挖深了，主题之富矿就会浮现；只有把坑填好了，才能让人满足而又放心的离开。如果我们总是转移目标，挖一锹换一个地方，那我们就永远挖不到货真价实的稀有矿源。在《立秋》中，我们看到的是，戏剧矛盾比较游移，从国家动荡与个体生存之间的矛盾到“银行派”与“票号派”的矛盾再到要不要“诚信”的问题。而这种游移并不具有逻辑的必然性，因此最后也就并不能给人以悲剧的震撼力了。

中国民谚说“不看台上，只看世上”，西方也向来把戏剧舞台当作探讨人生和社会问题的实验场。《立秋》的题材选择本身现实感就很强，但其矛盾设置的游移和立意的模糊与暧昧恰好暴露了编导对现实问题在认识上首鼠两端的

心态。而这种心态的形成关键在于编导不敢挣脱主流意识形态的制肘、真正地把戏剧舞台当作实验场对改革问题进行探讨。这不能不说是一个遗憾。

3, 《袁崇焕》现象：新古典主义的赝品

2005年上半年有一个京剧以其强大的演员阵容、声势浩大的舆论宣传吸引了人们的眼球,那就是北京京剧院的新编历史剧《袁崇焕》。这个戏写的是明末抗清名将袁崇焕忠勇救主,却“忠而见疑,信而被谤”,在战场上没有被敌人打败,却被自己人杀害在监狱中的悲剧故事。从情节和意义来看,可以说该剧基本上没有提供什么新东西。皇帝总是昏庸无能、刚愎自用、好大喜功、偏信谗言;奸臣总是巧言令色、阿谀逢迎、妒贤忌能、成不足败有余;忠臣总是深明大义、忍辱负重、顾全大局、屈己奉公。结果总是奸臣占了上风,忠臣被淘汰出局,敌人占了好处,皇帝受了蒙蔽。凡此种种,只有重复,无关创造;只有概念,无关人性。本来袁崇焕的故事是可以具有比岳飞的故事更丰富的意义的。但不管从那个角度讲,该剧都没有做到这一点。比如,岳飞是被作为和谈的筹码而被以皇帝为首的主和派杀害的,而袁崇焕则是在大兵压境的用人之际被诬陷处决的,可见人性之委琐颓废;岳飞死后人民还把他当作民族英雄予以供奉,但袁崇焕则是被老百姓当作卖国贼剥皮啖肉而死,可见明末专制统治之深严、愚民效果之奇伟。但这些都不是该剧所要着力开掘的,它所要说的仍然只是一个奸臣讨好、忠臣蒙冤的故事,它所着力的也主要是塑造和歌颂一个以德报怨、屈己奉公、深明大义、忍辱负重、顾全大局的“高大全”的英雄人物,正如它的结尾那样,一尊素白的袁崇焕的雕像缓缓升起,让人不由得想起李玉和们的伟岸身姿。

据说该剧立意是“为了文化反思”,可以让观众“始终不停的思考”[1]。我们且不论让观众不停地思考的戏是否就一定好戏,单说这样老套的故事与主题,怎么可能期待观众“始终不停的思考”呢?怎么可能具有“文化反思”的高度与深度呢?居然还有专家学者捧之为“一出真正意义上的悲剧”,“观之有读古希腊埃斯库罗斯、索夫克勒斯等人悲剧的感觉”[2]。它所强化的依然是“君叫臣死,臣不得不死”的传统教条嘛。袁崇焕式的英雄,说到底只是集体主义的英雄、专制主义的英雄,是个人主义英雄的反动,也是现代社会应当反思的英雄形象。这种英雄,我称之为“新古典主义”的英雄。这种创作现象,我称之为“新古典主义”现象。和一切“古典主义”作品的功能一样,它

是为专制统治服务的，是专制王权文化回潮的表现。但其水平和法国的古典主义戏剧乃至文革样板戏相比，都只能瞠乎其后远矣！而且和这两者相比，这种“新古典主义”的东西缺乏起码的真诚，而徒增了许多惟利是图的市侩气！所以，说它是“新古典主义”真是太抬举了，最多只能以此道之“赝品”视之了。

所以说这个戏是“金玉其外，败絮其中”的典型。主创人员都是当今的大人物：导演陈薪伊，主演于魁智、李胜素、孟广禄、赵葆秀、杜镇杰等，编剧有两位，北京市委常委、宣传部长蔡赴朝在前、北京日报副总编辑赵靖云随后。可以想象，导演、表演的强大阵容保证了它的“金玉其外”，而编剧的身份基本上会导致它的意识形态至上的“败絮其中”（据说，该剧“一个字也不许改”，意识形态代言人的自大嚣张让人想起了江青关于样板戏的指示）。如上所析，这个戏基本上就是所谓“故事演歌舞”的套路。故事只提供情境，不提供意义。在这个情境中，名角大连唱，你方唱罢我登场。其创作方法遵循的是“样板戏”式的“三突出”原则，其目的就是要塑造一个“高大全”的英雄形象。

而这种现象，都是在新一轮以“国家舞台艺术精品工程”建设为抓手的政策导引下的必然产物，如此看来，我们主流意识形态的文化取向意欲何往，可以说是十分明显的。

三

种种迹象表明，当前中国的文化，正在逐步偏离 1980 年代形成的昂首挺胸、大踏步“走向世界”的积极健康的价值取向，而自 1990 年代以来慢慢地形成了一种封闭守旧、固步自封的“回归传统”的消极倒退的价值取向。而且，这种价值取向以弘扬民族文化相号召，具有极大的欺骗性，却不可能给中国文化的未来导引出一条光明的道路来，因而是一股值得警惕的逆流。

难道“回归传统”、“弘扬民族文化”有什么错吗？确实这里有一个如何认识传统文化的问题。随着中国经济的崛起，中国文化开始受到世界的重视，有些国家甚至出现了“汉语热”。但这并不能说明中国文化的春天已经到来，更不意味着东方文化可以送去拯救西方了。外国人学习汉语，了解中国文化，

可以有选择地学习他们认为是好的东西。而我们中国人不同，我们不可能置身于这个文化环境之外，从一出生开始，我们就在整体性地接受这种文化的熏陶，不论是坏的方面还是好的方面。好的方面我们固然要学习，坏的方面我们也拒绝不了，反而要受它制约。而中国文化决不像一些善良的人们所认为的那样，都是美好的东西。恰恰相反，中国文化是一种酱缸文化，往往会扼杀和玷污许多美好的东西。作为一种个别性的存在，儒家的“温良恭俭让”、“仁义礼智信”，“己所不欲，勿施于人”，“诚心正意修身齐家治国平天下”，有什么不好呢？道家的逍遥无为、小国寡民、淡泊养性、“老吾老以及人之老，幼吾幼以及人之幼”，有什么不好呢？佛家的“普度众生”、“拈花一笑”有什么不好呢？昆曲、古琴、国画、诗词等等，有什么不好呢？都好。但作为一种结构性的存在，这些文化组合在一起，特别是和法家一起构成一个整体时，更直接地说是被法家整合起来时，那些好的东西就迅速变质了。最后的结果，中国文化成了“好话说尽（儒家），坏事做绝（法家），眼睁睁闭（佛家道家）”的一副齷齪的面孔，有什么办法呢？这恰恰是中国文化从秦始皇这个法家主政以来演变到今天的一个结果。法家的核心是“权、术、势”三个字，缺乏真诚和明朗的东西，但在人口众多的中国却是很管用的。中国几千年来的专制王权主要靠它在维系着，而儒家、道家、佛家等则自觉不自觉地成了它的帮忙、帮闲乃至帮凶。所以，从陈寅恪到李慎之，都把中国文化的本质、中国文化的主导性传统概括为服从与愚忠的文化，即所谓“专制主义”的文化[1]，我认为这是深刻的。专制主义的文化在世界各国都是愚昧落后的表现，任何一个民族要想真正走向文明进步，都必须逐步摆脱它的束缚。只有独立自主，才能繁荣富强。1840年以来，中华文化为了找到一条符合自己发展的道路，付出了艰苦的努力，也形成了各种各样的思路。在这些思路中，笔者比较认同的是李泽厚先生在1980年代提出了“西体中用说”[2]和秦晖先生于2005年提出的“西儒会融，解构‘法道互补’说”[3]。而此二说，实则是胡适先生从“全盘西化”到“充分世界化”到“充分现代化”等提法在新时代的一个发展和深化。而所有这些说法，都没有否定传统文化中好的一面的意思，只有对传统文化进行结构性改造的意思。而只有对传统文化进行结构性改造，使之充分现代化之后，才有可真正保护传统文化中有价值的东西。

“生存还是毁灭？这是一个值得考虑的问题，这是一个必须考虑的问题！”中国文化向何处去？这是每一个知识分子应该和必须考虑的问题。这个问题如果没有一个好的解决，中国戏剧的重建与新生将无从谈起。文化复旧是没有出路的，在现阶段，中国文化的未来还是在于大踏步地走向世界，吸收人类创造的一切有价值的文明成果，在全面融入世界文明中重铸自我再获新生。只有文化创造的自由活跃，文化环境的开放宽松，才可能真正激活戏剧的创作，产生有价值的戏剧作品。也只有我们每一个戏剧工作者积极努力，才能打破文化钳制的坚冰，开创中国文化的未来。

[1] 陈薪伊《〈袁崇焕〉使观众不停思考》，《新闻晨报》2005年6月2日。

[2] 周传家《树碑立传颂脊梁——看京剧〈袁崇焕〉》，《光明日报》2005年5月20日。

[1] 李慎之《中国传统文化与现代化——兼论中国的专制主义》，加拿大文化更新研究中心主办：《文化中国》学术季刊，2001年3月号（第八卷第一期，总第二十八期）。

[2] 李泽厚《漫说“西体中用”》，《中国思想史论》（下），安徽文艺出版社，1999年版。

[3] 秦晖《西儒会融，解构“法道互补”》，哈佛燕京学社编：《儒家传统与启蒙心态》，江苏教育出版社，2005年版。

厦门大学图书馆